

Tema: O texto queirosiano no texto aureliano. Uma leitura intertextual

Curso de Licenciatura em Línguas, Literaturas e Culturas: Estudos Cabo-verdianos e Portugueses



Orientadora: Dra. Arminda Brito
Discente: Heidil Rodrigues Pinto

Praia, Junho de 2008

O JÚRI

_____, aos ____ de _____ de 2009

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos ao Departamento de Estudos Cabo-verdianos e Portugueses, a minha orientadora Dr.^a Arminda Brito, pela colaboração e disponibilidade prestada, a transmissão de toda a sua experiência que foi bastante útil para a execução do meu trabalho de fim de curso.

Agradeço aos meus pais, Dâmaso Vaz Pinto e Maria de Lourdes Lopes Rodrigues Pinto, irmãos, tios (as), primos (as), a minha grande amiga Fernanda Teque, ao meu namorado, que me deram força para não desistir, fazer-me levantar a cabeça e percorrer qualquer caminho de modo a atingir os meus objectivos.

Um muito obrigado especial aos colegas de curso e os companheiros que se tornaram grandes amigos, pelo enriquecimento e divertidos momentos que dividimos nesses anos de convivência.

Agradeço a Deus pela oportunidade ímpar de poder estudar e aprofundar os meus conhecimentos.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todos que de qualquer forma me apoiaram, principalmente ao meu sobrinho Riquelme Smedo e a minha prima Shanti Teixeira.

INDICE

INTRODUÇÃO

1. Apresentação e justificação do tema.....	1
2. Objectivos da pesquisa.....	1
3. Aspectos metodológicos.....	4
4. Estrutura da pesquisa.....	7

I. DA NOÇÃO DE INFLUÊNCIA AO CONCEITO DE INTERTEXTUALIDADE

1.1. Imitação, influência e originalidade na história literária.....	8
1.2. Dialogia e intertextualidade: diferentes posicionamentos.....	9

II. A CONSTRUÇÃO DO INTERTEXTO AURELIANO

2.1. A representação do real e a análise do social.....	20
2.2. A personagem feminina e os comportamentos desviantes.....	21
2.2.1. A construção das personagens Luísa e Xandinha	22
2.2.2. A degradação moral dessas personagens.....	23

III. CONSIDERAÇÕES FINAIS

22

IV. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....

23

ANEXOS

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

1. Apresentação e justificação do tema

A leitura da obra de António Aurélio Gonçalves, com incidência específica em alguns textos, indicia que, ao longo do seu percurso como escritor, Gonçalves leu substancialmente Eça de Queirós bem como outros escritores da mesma época literária como Balzac, Flaubert, Mallarmé, autores que se enquadram nas correntes Naturalistas e Realistas.

Parece não constituir segredo algum a admiração que Aurélio Gonçalves nutriu por Eça de Queirós, tendo produzido alguns ensaios sobre a obra queirosiana, insertos e publicados no livro póstumo, intitulado *Ensaio e Outros Textos* (1998), organizado e prefaciado por Arnaldo França. Em Agosto de 1960, no ensaio intitulado, *A psicologia de Carlos da Maia e o plano construtivo de “Os Maias”*, Aurélio Gonçalves escrevia:

“ Não é novidade para ninguém que a obra de Eça de Queiroz continua a ser estudada com atenção e assiduidade nos meios literários portugueses e brasileiros. Eça não envelheceu. Porquê? Santo de Deus, por aquele conjunto de qualidades que asseguram vida duradoura a escritores: porque foi, em muitos momentos, um criador verdadeiro, com o poder de comunicar vida intensa e teve os dons diversos da construção e do estilo; porque, se algumas das suas ideias ou personagens perderam actualidade, foram, no entanto, expressas ou modeladas, em grau eminente, com originalidade, vigor, elegância e vivacidade. Embora em pequena parte, também, porque a sua personalidade (tal como a de Ramalho de Ortigão) tem um encanto, cuja influência se exerce a acrescenta, no espírito de uma categoria de leitores, ao valor da obra, E, por último, porque nesta mesma existem pontos sobre os quais as opiniões variam.”¹

Da leitura de textos seleccionados, foi possível descortinar modalidades intertextuais decorrentes do tratamento de temas bem ao gosto da escola

¹ In GONÇALVES, António Aurélio, *Ensaio e Outros Escritos*, Organização e apresentação de Arnaldo França, Centro Cultural do Mindelo, Praia-Mindelo, 1988 p 57-58

realista, como a orientação para a análise social, a construção de mundos povoados por personagens femininas, onde se perscrutam o drama de suas existências, seus anseios, sonhos e devaneios, e a construção da psicologia da mulher fatalisticamente atormentada pelos dramas sociais e existenciais.

Nesta ordem de ideias, este trabalho de iniciação à pesquisa pretende recuperar o espaço intertextual que se constrói no texto aureliano, entendendo conceptualmente a intertextualidade como *a processou Júlia Kristeva a partir da reflexão empreendida sobre a obra de Mikhail Bakhtin:*

“ (...) todo o texto constrói-se como mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um texto noutra texto”²

Entende a estudiosa que a relação entre textos passa pela aceitação da existência de um texto anterior (aquele que precede ou é preexistente) e de um texto posterior (ou ulterior) em diálogo.

Por isso, na decorrência da leitura e do estudo, ao longo do curso, da obra de António Aurélio Gonçalves, sobretudo das “noveletas” insertas na antologia *Noite de Vento*, pressentimos ecos do texto queirosiano no texto aureliano sobretudo no que concerne a aspectos relacionados com o Realismo literário. Assim, abriu-se para nós um campo de análise que se nos assemelhou fecundo e de interesse geral. Esta é a razão pela qual resolvemos aventurar nesta área mesmo tendo a consciência do nosso pouco domínio no campo do comparatismo.

² In REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura - Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Almedina, 1995, p.131

2. OBJECTIVOS DA PESQUISA

Partindo da identificação do tema e da convicção de que é possível a construção de um quadro relacional entre textos aurelianos e queirosianos, através de um amplo espaço intertextual assente nas aproximações e afastamentos dos aspectos dominantes do realismo literário, definiram-se como objectivos (geral e específicos) deste trabalho:

Objectivo geral:

- i. Reconstituir o espaço intertextual aureliano pelo diálogo com o texto queirosiano.

Objectivos específicos:

1. Proceder à revisão bibliográfica visando a fundamentação teórica do tema;
2. Ler os textos seleccionados tendo em vista a representação do real e o gosto pela análise do social;
3. Analisar a personagem feminina e os comportamentos desviantes no quadro do realismo literário e numa perspectiva intertextual.

3. PERGUNTA DE PARTIDA

Como hipótese de trabalho, construiu-se a seguinte pergunta de partida: *Como se constrói o espaço intertextual aureliano a partir da leitura de textos queirosianos?*

4. ASPECTOS METODOLÓGICOS

O desenvolvimento do tema proposto, para além de constituir numa exigência curricular a cumprir no último ano do curso, tem subjacente o objectivo académico de iniciação à pesquisa científica e de aprofundamento dos conhecimentos já construídos ao longo do curso.

Assim, tendo em vista o cumprimento deste objectivo académico, desenhou-se um projecto de pesquisa que se enquadra no domínio da literatura comparada, um campo de estudos surgido nos meados do século XIX, com o objectivo de estudar diferentes literaturas com recurso ao processo metodológico de comparar ou contrastar.

A pesquisa bibliográfica, e consequente revisão bibliográfica, constituirá a espinha dorsal da postura metodológica, através da leitura dos principais teóricos e comparatistas que contribuíram com os seus estudos não só para a consolidação do campo dos estudos literários comparados como também para a sua renovação. De entre eles constam nomes como Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Roland Barthes, Derrida, Gerard Genette, Jenny Laurent, entre outros, que, com seus estudos mais recentes, edificaram as sólidas bases teóricas do campo do comparativismo e revolucionaram a disciplina da Teoria Literária nas últimas décadas.

Partindo da noção de influência e do seu enquadramento na teoria das fontes e das relações e contactos entre autores e textos, e passando pela teoria do dialogismo (ou das relações dialógicas) formulada por Mikhail Bakhtin, chegar-se-á à noção de intertextualidade Kristeviana, transtextualidade genettiana bem como à ideia deixada por Derrida de dessiminação, os

pressupostos e fundamentos que explicam e sustentam as abordagens, bem como as opções inerentes a este campo de estudos.

Neste quadro, a teoria da intertextualidade, no contexto dos estudos de literatura comparada, a partir do século XX, concebida por Julia Kristeva,³ foi recebida por muitos comparatistas como *“um instrumento eficaz para injectar sangue novo no estudo dos conceitos de “fonte” e de “influência”*. A intertextualidade foi para os investigadores dos fenómenos literários e comparatistas uma forma de revolucionar, em termos paradigmáticos, o domínio dos estudos literários, ao propor que a toda a compreensão da estruturação da linguagem poética se fizesse em moldes teóricos diferentes, pela sua integração num amplo espaço intertextual.

Parece também haver convergência na aceitação de que a teoria da intertextualidade, tal como Kristeva a concebe, repousa sobre a teoria do dialogismo (ou das relações dialógicas) formulada por Mikhail Bakhtin⁴, um teórico do texto russo quase desconhecido no Ocidente, pelos anos de 1960, quando as suas teses começaram a ser divulgadas. É a partir desse dialogismo bakhtiniano que decorre a noção de intertextualidade, avançada por Julia Kristeva, como ela própria o deixou entender nos seus estudos e como outros estudos o têm demonstrado ao longo destas duas últimas décadas pelo menos.

5. ESTRUTURA DO TRABALHO

O trabalho encontra-se estruturado em diferentes capítulos como se descreve abaixo:

Introdução – este momento introdutório desta pesquisa apresenta o tema *“O texto queirosiano no texto aureliano. Uma leitura intertextual”* e dá a

³ KRISTEVA, Júlia, *O Texto do Romance. Estudo Semiológico de uma Estrutura Discursiva Transformacional*, Livros Horizonte, Lisboa, 1984

⁴ BAHTIN, Mikhail, *A Criação e a estética verbal*, Martins Fontes, São Paulo, 1986

conhecer as razões pelas quais se escolheu este e não outro para se iniciar na pesquisa científica. Abarca ainda os objectivos que se definiram bem como os aspectos metodológicos.

Capítulo I - de grande relevância, discute o aparelho teórico que sustenta a abordagem textual a partir dos conceitos de influência, originalidade, dialogia e intertextualidade. Iniciando por os enquadrar na história literária, descreve-se a sua evolução bem como os teóricos que os introduziram no domínio dos estudos literários.

Capítulo II – intenta uma leitura comparativa dos textos seleccionados com vista a recuperar o intertexto que se constrói que subjaz ao texto aureliano a partir da reconstituição das personagens, dos principais eventos narrativos e do seu espaço de actuação.

Capítulo III - apresentam-se as considerações finais decorrentes da pesquisa efectuada, da discussão teórica travada, bem assim algumas dúvidas e interrogações encontradas cujas respostas não foram de imediato vislumbradas.

Capítulo IV - reúne a bibliografia – activa e passiva – que serviu de suporte bibliográfico ao trabalho.

CAPÍTULO I

***DA NOÇÃO DE INFLUÊNCIA AO
CONCEITO DE INTERTEXTUALIDADE***

2.1. *Imitação, influência e originalidade na história literária*

Ligados directamente à problemática da criação literária, no quadro da literatura comparada tradicional⁵, surgem-nos os conceitos de imitação, influência e, colateralmente, o de originalidade.

Tratando-se de conceitos que se confundiram em muitos momentos da história literária, os estudiosos filiados a esta disciplina trataram de lhes delimitar os contornos de forma a torná-los mais operacionais.

Cionarescu (1964:92-93) foi um dos estudiosos que se dedicou ao estudo desta questão, tendo identificado duas acepções diferentes para o conceito de influência: i) a primeira, a mais corrente, indica as relações de contacto de qualquer espécie entre um emissor e um receptor; ii) a segunda, refere-se a contactos artísticos ou literários entre uma fonte e um autor, contactos que resultam do conhecimento directo ou indirecto das fontes, mas as obras literárias produzidas neste quadro ostentam personalidade própria, se bem que se possam reconhecer os indícios de contacto.

Para este autor, influência é, até certo ponto, confundida com imitação, sobretudo se o seu sentido se restringir à primeira acepção. Neste sentido, se a *imitação* se refere a *detalhes materiais bem como a traços de composição e a episódios, procedimentos, ou figuras bem determinadas*, resultando de um contacto circunscrito e bem localizado o que torna perceptível a obra enquanto uma imitação, *influência denuncia a presença de uma transmissão menos material*, mais

⁵ Aquela surgida na Europa na primeira metade do século XIX, no contexto de formação das nações, quando novas fronteiras estavam sendo erigidas e a ampla questão da cultura e da identidade discutidas.

difícil de se apontar, *cujo resultado é uma modificação da forma mentis e da visão artística e ideológica do receptor*. Deste ponto de vista, *influência* modifica a personalidade artística do escritor.

Cionarescu delimita quatro sentidos para o conceito de imitação:

1. na tradição platónica, *imitação* é entendida como *mimesis*, a imitação da natureza como fonte de arte, não se tratando da representação de uma acção, mas da idealização de uma experiência geral ou comum (a imitação facilitava a cópia da realidade);
2. na retórica do Renascimento, retomou-se o conceito de *mimese* e aconselhou-se a imitação dos grandes autores antigos, enquanto *authorictas*, de acordo com princípios e procedimentos de adaptação aos cânones e formas literárias em vigor.
3. O sentido da imitação decorre do processo de adaptação renascentista, em que o resultado é um produto literário, uma obra escrita, cujo título remete sempre para o modelo. Constituía a emulação de grandes modelos do passado, através dos quais o escritor podia mostrar sua originalidade.
4. O sentido da imitação, mais actual, é utilizado pelo comparatismo, através do qual se verifica uma equivalência entre imitação e influência. Esta equivalência se explicaria como decorrência da própria concepção da imitação do século XX.

E para estabelecer a distinção entre influência, imitação e tradução, Cionarescu recorre a cinco componentes da obra literária: o *tema* (compreendido como matéria e organização da narração); o *género* (forma ou molde literário); os recursos estilísticos expressivos; as *ideias e sentimentos* (estão ligados à camada ideológica) e a *ressonância afectiva* (o registo inconfundível da personalidade artística dos grandes escritores).

A influência limita-se à absorção de um ou outro desses aspectos. Quando um autor aproveita muitos dos elementos da obra de um outro, aproxima-se da imitação, da paráfrase, até chegar à tradução em que todos os elementos são considerados.

Aldridge (1963:144) é outro teórico que concebe a influência como sendo *“algo que existe na obra de um autor que não poderia ter existido se ele não tivesse lido a obra de um autor que o procedeu.”* Nessa ordem de ideias, influência ajuda a expor por que um escritor exprime um pensamento ou um sentimento de uma determinada forma. Para entendermos um autor, temos que saber em que se baseou e o que leu para escrever daquele modo.

Por conseguinte, apontar influências sobre um autor é enfatizar antecedentes criativos da obra e da arte e considerá-lo um produto humano, não um objecto vazio.

O comparatista Claudio Guillén (1985) trabalha o conceito de influência, conferindo-lhe duas acepções: i) de fundamentação genética, trata da relação entre a obra e a experiência do escritor e refere a parte reconhecível e significativa da génese de uma obra literária; ii) como presença na obra de convenções técnicas próprias do escritor e próprias da tradição literária, utilizadas de forma criativa.

Foi o único a procurar estabelecer a distinção entre a influência, relacionada directamente com a criação, e a influência enquanto conceito operacional da teoria literária. Para ele, um estudo de influência, quando completamente perseguido, contém duas fases: i) o primeiro consiste na interpretação de fenómenos genéticos; ii) o segundo é textual e comparativo, mas inteiramente dependente do primeiro para a sua significação. Este método consiste em, num primeiro momento, avaliar se houve ou não influência e só depois verificar até que ponto o texto sofreu influência.

Guillén considera, no estudo das relações entre obras e autores, dois outros conceitos fundamentais da teoria literária, a convenção e a tradição. Estes conceitos permitem a inserção da obra no contexto mais amplo da literatura e o estudo do diálogo entre obras, autores e literaturas.

Em tempos idos, Paul Valéry, poeta francês, moderno, contribuiu com os seus estudos efectuados entre os anos 1924 e 27, mas ainda de grande actualidade, para a compreensão e, consequente, operacionalização, do conceito de influência. Renovou o próprio conceito de influência literária, revertendo quase completamente o sistema de valores. Neste caso, “ (...) *Os problemas de empréstimos, considerados por muitos estudiosos como dependência de um autor em relação a outro, já não aparecem como imitação, mas como fonte de originalidade, ou seja, como a intrusão do novo na criação.*”

Sandra Nitrini (1997:131-136), na tentativa de sistematizar o pensamento de Paul Valéry, sobre a questão da influência, identifica quatro categorias:

1. Influência recebida, que consiste no contacto misterioso de dois espíritos ou na dívida de um autor, ou seja, a influência que ocupa o centro dos estudos comparatistas e que Valéry chamou de *“modificação progressiva de um espírito pela obra de um outro”*;
2. Influência exercida sobre a posterioridade, que determina, em grande parte, o valor da própria obra emissora;
3. Influência que o autor exerce sobre si mesmo;
4. Influência por reacção, ou seja, a recusa da influência.

Dessas categorias, a primeira, por suas implicações no acto criador, mereceu maior atenção dos estudiosos. Para Valéry, o problema de influência reduz-se ao estudo de uma misteriosa afinidade espiritual entre dois espíritos. Posto isto, o estudo de influência, para ele, é a pesquisa de semelhanças

escondidas, de parentescos secretos entre duas visões do mundo. Este estudioso, acredita ainda que um escritor, mesmo sofrendo a influência de um outro, consegue atingir a sua identidade e diferenciar-se de alguma forma dos outros. A influência recebida não minimiza a originalidade do escritor, a originalidade converte-se numa das formas da influência.

Em “ Lettre sur Mallarmé” endereçada a Jean Royère em 1960, Valéry escreve: “ Dizemos que um autor é original quando ignoramos transformações ocultas que modificaram os outros nele, queremos dizer que a dependência daquilo que faz em relação àquilo que foi feito é excessivamente complexa e irregular.”

Na verdade, o importante é o grau de assimilação já anteriormente expresso na imagem muito conhecida “do leão que é feito de carneiro assimilado.” Deste modo, “ nada mais original, nada mais próprio do que nutrir-se dos outros. Mas é preciso digeri-los. O Leão é feito de carneiro assimilado.” (p. 478)

Pode inferir-se, do que atrás ficou dito, que a originalidade, para este estudioso, é um caso de assimilação, ou, como ele próprio afirma, um “caso de estômago”. Fica também claro que, ao acto de criação, não interessa a originalidade no seu sentido absoluto de *origem primeira*, o que de algum modo faz-nos lembrar o conceito de imitação no processo de criação. Para corroborar esta ideia, ouçamos o próprio Valéry: “ O desejo de originalidade é o pai de todos os empréstimos, de todas as imitações.” (p.1002-3)

No que ao conceito de originalidade diz respeito e partindo do estudo do significado da palavra original, Odette de Mourgues (1966:1259), apoiando-se no *Dicionário Littré*, constata que a palavra originalidade deriva da palavra “original” e que esta apresenta dois sentidos: o primeiro equivale “a imaginado sem modelo”, remete para a originalidade absoluta em que a criação parte do nada; o segundo diz respeito àquilo “que tem marca própria”, o que nos remete

para a noção de originalidade relativa, sendo este o sentido que a palavra assume nos estudos comparatistas actuais.

Com este sentido começou a ser utilizado no séc. XVII. Segundo a autora em estudo, a originalidade apresenta duas características importantes: i) a primeira está ligada à *ideia de inspiração*, ou seja, o acto de escrever decorre sob os desígnios dos poderes divinos; ii) a segunda implica uma submissão à época e ao lugar onde se insere o escritor. Estas duas características constituem elementos fundamentais ao analisar-se a originalidade de um escritor.

Com o Romantismo, a ideia de originalidade foi adquirindo um carácter mais individualista, verificando-se uma escrita mais individual, decorrente do dom criador do sujeito. O culto do indivíduo e do dom da genialidade imperam o que incita a uma busca permanente de originalidade, opondo-se clara e ilusoriamente às influências do meio e do tempo. Sabe-se hoje que os temas românticos abarcam os problemas do indivíduo e da sociedade e a mensagem literária pessoalizada com características singulares.

Contrariamente a outros teóricos, Harold Bloom (1991:19-21), um grande defensor do cânone universal, advoga que o mecanismo de influência “*faz-se absolutamente necessário para se atingir e (re) atingir a originalidade dentro da riqueza da tradição literária ocidental*”. Os conceitos de influência e de originalidade, no contexto dos estudos literários, são vistos por este crítico através do princípio da “*morte do sujeito*” para além de ser defensor também da ideia de autonomia do estético, ao considerar “*a soberania da alma solitária*” e “*o leitor não como uma pessoa na sociedade, mas como o eu profundo, nossa interioridade última.*”

Em *Angústia da Influência*, Bloom defende a tese de que a história da poesia se confunde com a das influências poéticas uma vez que “os poetas fortes” fazem a história deslendo-se uns aos outros...”, introduzindo dois novos conceitos: o conceito de *poetas fortes*, aquelas figuras que combatem seus

precursores, também *poetas fortes*, até à morte; e o conceito de *desleitura*, um processo que envolve diferentes modalidades de apropriação. Assim, a literatura é um permanente reescrever ou revisar, tendo Bloom identificado diferentes momentos revisionistas.

Em síntese, influência é um conceito que ocupou durante muito tempo um lugar importante na literatura, sobretudo na literatura comparada, como instrumento teórico e como orientação aos estudos comparatistas durante, sobretudo a primeira metade do século XIX.

2.2. *Dialogia e intertextualidade: diferentes posicionamentos*

Para chegar à elaboração do conceito de intertextualidade, como já se disse, Kristeva apoiou-se nas reflexões e proposições de Mikhail Bakhtin, apresentados em *La poétique de Dostoievski*. M. Bakhtin foi um dos primeiros formalistas russos que procuraram substituir a segmentação estática dos textos por um modelo segundo o qual a estrutura literária se elabora a partir de uma relação com outra. O conceito de “palavra”, denominado por ele de translinguística, juntamente com os conceitos “diálogo” e de “ambivalência”, abriram caminho para se erigir a teoria de intertextualidade. Para ele, o diálogo designa a “*linguagem assumida como exercício pelo indivíduo*” como também uma escritura na qual se lê o outro. O termo ambivalência implica a inserção da história e da sociedade no texto e do texto na história. M. Bakhtin considerou a escritura como a leitura do corpus literário anterior e o texto como absorção e réplica de um outro texto.

Concebidas inicialmente a partir das recentes teorias do enunciado, e enquadradas numa corrente teórica em constituição (ou por constituir) a que Bakhtin designaria por translinguística – só ela poderia explicitar inequivocamente as teorias do dialogismo - as propostas bakhtinianas, que

designaram todo o discurso como dialógico, não admitem enunciados fora das suas relações com outros enunciados. Tais relações são, segundo ele, análogas às relações entre as réplicas de um diálogo.

Transpostas da teoria do enunciado para a teoria do texto, a perspectiva dialógica bakhtiniana do discurso permite conceber o texto, literário ou não, como “ *um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escritas: do escritor, do destinatário, do contexto cultural ou anterior.*” ⁶

Seguindo esta orientação, Kristeva define qualquer texto como “ *um mosaico de citações*” e “*absorção e transformação dum outro texto*”. Para essa autora, texto é sinónimo de sistema de signos. Acrescenta ainda que a intertextualidade designa o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido. O problema de intertextualidade é fazer caber vários textos num só, sem que se destruam mutuamente e sem que o intertexto se despedace como totalidade estruturada.

Júlia Kristeva na sua tese *Le texte du roman* (1969) procurou definir a permutação de textos como, “*intertextualité: dans l’ espace d’un texte plusieurs énoncés, pris à d’autres textes, se croisent et se neutralisent*”. Esse espaço é denominado por ela de *intertextual*, constituindo a *intertextualidade* o processo de relacionamento dos diferentes discursos no espaço intertextual, ou de *intertexto*, ou seja, o texto, a junção de diversos discursos dependendo do ponto de vista de escritor. Acrescenta ainda que “*o significado poético não pode ser considerado como dependente de um único código. Ele é o cruzamento de vários códigos (pelo menos dois), que se encontram em relação de negação um com o outro*”.⁷

Como se disse inicialmente, as teorias Bakhtinianas a partir das quais Kristeva edifica a sólida teoria da intertextualidade, tiveram eco imediato,

⁶ KRISTEVA, Julia, 1960, p.122

⁷ In op cit.p.123

sendo retomadas e rediscutidas, nos anos imediatamente a seguir, por teóricos como Roland Barthes⁸, Jacques Derrida⁹ Gérard Genette¹⁰, com a sua teoria abrangente de transtextualidade, entre outros.

Para Laurent Jenny (1979:23-24), a intertextualidade *“não é uma adição confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos operado por um texto centralizador que mantém o comando do sentido”*.

Dessa definição, destacam-se três pontos essenciais:

- O reconhecimento da presença de outros textos em toda e qualquer obra literária;
- O trabalho de modificação que os textos estranhos sofrem ao serem assimilados;
- O sentido unificador que deve ter o intertexto, entendido como texto absorvendo uma multiplicidade de textos, mas ficando unificado por um sentido.

Assim, três elementos entram em jogo:

- O intertexto (o novo texto)
- O enunciado estranho que foi incorporado
- O texto de onde este último foi extraído

Na problemática intertextual há dois tipos de relações: i) as relações que ligam o texto de origem ao elemento que foi retirado, mas modificado no novo contexto; ii) as relações que unem este elemento transformado ao novo texto, ao texto assimilado. Assim, é pela análise da obra literária que se fará a avaliação das semelhanças que persistem entre o enunciado transformador (o texto

⁸ BARTHES, Roland, *O Prazer do Texto*, Edições 70, Lisboa, (tradução de Maria Margarida Barahona, Prefácio de Eduardo Prado Coelho), 1973

⁹ DERRIDA, Jacques, *Marges de la Philosophie*, Editions Minuit, Paris, 1972

¹⁰ GENETTE, Gerard, *Palimpsestes, La Littérature au Seconde Degré*, Editions du Seuil, Paris, 1982

original) e o seu lugar de origem, depois de perscrutar de que modo o intertexto absorveu o material de que se apropriou.

Mas, para Carlos Reis (1995) o conceito de intertextualidade teve sobretudo o mérito de eliminar do horizonte dos estudos literários a questão das influências e das fontes, que muitas vezes põe em causa a originalidade dos textos. A intertextualidade não só condiciona o uso do código, mas também esta explicitamente presente ao nível do conteúdo formal da obra. Assim acontece com todos os textos que deixam transparecer a sua relação com outros textos: como a paródia, a imitação, o plágio, a montagem, entre outros.

Mais tarde um outro estudioso da área, Jacques Derrida, publicou *La dissémination*, onde fala de *enxertos*, que é a mesma coisa que entrecruzamentos de discursos num texto, sem aplicar o termo *intertextualidade*, que no fundo são a mesma coisa.

E ano mas tarde (1973), Barthes publicou *Le plaisir du texte*, onde numa referência a Stendhal, diz encontrar Proust, e a obra de Proust é a sua referência, é isso que Barthes denomina de *intertexto*: “ *a impossibilidade de viver fora do texto infinito – quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou o écran da televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida*”.

CAPÍTULO II

*A CONSTRUÇÃO DO INTERTEXTOS
AURELIANO*

3.1. *A representação do real e a análise do social*

A noção de real constitui um dos aspectos sobejamente discutidos na teoria literária. Muitos teóricos debruçaram-se sobre este conceito para estabelecer a articulação entre a representação literária e a realidade desde a antiguidade greco-latina com Platão e Aristóteles a assumirem posições antagónicas. As diferenças fundamentais entre Platão e Aristóteles são bastante conhecidas e discutidas, em especial no que toca a *mimesis*, termo cuja tradução mais adequada parece aproximar-se justamente de *representação* e não de *imitação* contrariamente a Aristóteles, em cuja Poética, *mimesis* é entendida a partir das especificidades dos vários géneros e subgéneros da literatura, estabelecendo um nexo de base para a discussão a respeito da relação entre a arte e o real.

Para Tânia Pellegrini¹¹, no seu artigo intitulado “*Realismo. Postura e Método*” defende que;

“ O Realismo é “um termo escorregadio e um tanto impreciso, na sua aparente obviedade tem-se mostrado dos mais difíceis de apreender e definir, tanto no campo artístico quanto no literário. Novamente eixo de forte debate crítico, embora inúmeras vezes tenha sido decretado seu esgotamento, renasce sob múltiplas formas, na prática dos artefatos culturais. Mesmo depois da explosão das vanguardas artísticas do início do século XX, quando passou a carregar uma espécie de estigma, significando conservadorismo e atraso estéticos, seu potencial não se esgotou, permanecendo esmaecido no convívio com outras soluções expressivas, para ressurgir agora com força, suscitando novas interrogações.” (p.1)

Esta estudiosa considerou ainda que o termo tem sido largamente usado para definir qualquer tipo de *representação artística* que se disponha a reproduzir aspectos do mundo referencial, “com matizes e gradações que vão desde a suave e

¹¹ Professora da Universidade Federal de São Carlos, em São Paulo.

inofensiva delicadeza até a crueldade mais atroz". Advoga que o Realismo pode ser encarado enquanto *postura e método em arte e literatura*, e que, desde o início, negou que a arte estivesse voltada apenas para si mesma ou que representar fosse *apenas* um acto ilusório, debruçando-se sobre as questões concretas da vida das pessoas comuns.

Referindo diferentes autores da escola Formalista Russa, destaca Roland Barthes que, na sua obra *Essais Critiques* (1964:164), assume que "*O realismo não pode ser [...] a cópia das coisas, mas o conhecimento da linguagem; a obra mais 'realista' não será a que 'pinta' a realidade, mas a que, servindo-se do mundo como conteúdo (este mesmo conteúdo é, aliás, alheio à sua estrutura, isto é, ao seu ser), explora o mais profundamente a realidade irreal da linguagem.*"

A revisão da bibliografia sobre o Realismo dita que este movimento ou período literário, substancialmente estudado, acolhe diferentes olhares teóricos. Partindo da visão de Carlos Reis¹², que o define como um " (...) *um movimento literário cuja caracterização é dificultada, antes de mais, pelos riscos de uma certa imprecisão generalizante que pode afectar o termo que o designa*", isto, porque, o autor defende que, "*não basta um escritor interessar-se pela análise da sociedade física ou social, para que possa falar-se na constituição do Realismo Literário.*" (p.435)

Assim constituem aspectos dominantes desta corrente literária:

- Relação observação-descrição: narrador/protector – olhar
- Análise social (aspectos descritivos)

Enquanto conceito periodológico, o Realismo tem origem francesa e tem uma certa relação com o Romantismo e o Naturalismo. Com o Romantismo, essa ligação vê-se através do confronto e da superação, tanto no plano ideológico-doutrinário como, no das práticas literárias; e com o Naturalismo,

¹² REIS, Carlos, "A Narrativa literária" in "*O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, Livraria Almedina, Coimbra, 1995, pág. 435 – 443.

essa ligação é de convergência parcial, uma vez que o Realismo funda e consolida procedimentos técnico-literários depois reajustados e ideologicamente refinados, em contexto e com propósito naturalista.

O Realismo valoriza a observação como instrumento de conhecimento, o que leva a uma análise minuciosa dos costumes; e, ao mesmo tempo, esta análise constitui o suporte metodológico de uma análise crítica de intuito reformista, num plano ideológico *anti-idealista* e *anti-romântico*. Privilegia uma visão materialista das coisas e dos fenómenos: com saliência para a realidade material muito verificável.

No plano de actuação social, o Realismo conexas-se com correntes de pensamento de índole *reformista* e, nalguns casos, de índole *socialista*, ou seja, se a sociedade burguesa do século XIX apresentar certas disfunções que afectam a colectividade (disfunções culturais, económicas, políticas, entre outras), assim, o realismo literário, age sobre esta sociedade em termos críticos.

Segundo Carlos Reis, numa carta endereçada a Rodrigues de Freitas¹³, Eça de Queirós aclamava que o Realismo estava “*destinado a ter na sociedade e nos costumes uma influência profunda*”, e nela perguntava: “*O que queremos nós com Realismo?*”. A resposta de Eça consistiu em: “*Fazer o quadro do mundo moderno, nas feições em que ele é mau, por persistir em se educar segundo o passado; queremos fazer a fotografia, ia quase dizer a caricatura do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador aristocrático, etc. E apontando-o ao escárnio, à gargalhada, ao desprezo do mundo moderno e democrático – preparar a sua ruína. Uma arte que tem este fim – não é uma arte à Feuillet ou à Sandeau. É um auxiliar poderoso da ciência revolucionária.*”

Um outro aspecto cultivado pelo Realismo é a selectividade, ou seja, é uma dificuldade que o escritor demonstra ao experimentar descrever a

¹³ Carta de 30 de Março de 1878, a respeito de *O Primo Basílio*.

realidade de forma realmente objectiva. Esta selectividade reflecte-se na escolha de certos temas dominantes e dos universos que o abarcam, como por exemplo: a vida familiar com os seus episódios domésticos e as suas cenas íntimas, a vida social com os seus rituais e os seus actos públicos, a vida cultural com as suas convenções e as suas modas; e neles confluem e explanam-se temas como a educação, o adultério, a ambição, a corrupção, a usura, o arrivismo, o culto das aparências ou a degradação do sentimento amoroso.

As exigências de uma representação realista, incidindo nos temas acima referidos, favorecem a adopção de certas estratégias literárias. O romance e o conto são os géneros literários mais adequados para explicitação dos temas realistas, visto que neles os movimentos narrativos se ajustam aos princípios doutrinários e às preferências do Realismo: a descrição constitui um crucial processo de representação do espaço (físico, social, cultural e psicológico) e das personagens, e é este mundo que o Realismo trata justamente de criticar.

Segundo Carlos Reis, as personagens configuradas no romance e no conto realistas assumem de novo, sobretudo graças às potencialidades da descrição, a feição e figuras com carácter próprio, ou seja, são tão bem trabalhadas que por vezes, poderão até ser identificadas com pessoas reais.

Esta capacidade representativa da personagem realista especializa-se na constituição de tipos sociais. Este tipo social, segundo Carlos Reis é definido como “*uma síntese de características, articulando o colectivo com o individual*”. Por exemplo, certas dominantes profissionais, económicas ou culturais, que se encontram em muitos membros de uma profissão, de uma classe ou de uma mentalidade, fixam-se numa personagem que ganha a dimensão de figura emblemática.

Na perspectiva em que este trabalho se desenvolve, dois aspectos são considerados fundamentais na leitura que o texto aureliano faz do texto

queirosiano, entendendo a leitura na perspectiva barthesiana, isto é, como uma técnica através da qual o leitor dialoga com o texto: i) a técnica realista na representação do real e da análise do social; ii) e a exploração temática que caracteriza e denuncia os comportamentos desviantes das personagens femininas.

No quadro da criação literária em Aurélio Gonçalves, coloca-se a questão da construção do intertexto aureliano, se tivermos em consideração que nenhum texto vive fora do texto infinito como bem defendeu Roland Barthes. Na medida em que a escrita dos autores em estudo se aproxima pela técnica realista e pela exploração temática, revelando o fascínio que o escritor português exercia sobre o escritor cabo-verdiano, procuramos reconstituir o diálogo que se entretence entre tais enunciados.

O Primo Basílio é uma obra que se inscreve no Realismo português do século XIX tendo sido publicado por volta de 1878. Nela, o autor retrata e critica a sociedade lisboeta do século XIX, através da construção de suas personagens e das suas acções num meio marcado pela mediocridade e por uma vida ociosa, a partir do olhar devassador da vida privada de algumas personagens, sobretudo a protagonista que se vê envolvida num escândalo de adultério sem que para isso encontre grandes explicações.

Certas mulheres neste cenário trazem marcas de uma educação burguesa, que apenas as prepara para casamentos sem amor, para uma vida desocupada levando uma vida ociosa e frívola. Através das duras crítica que tece, o leitor se apercebe de que a maior de todas é endereçada a uma das instituições sociais tidas como uma das mais importantes em todos os tempos e em todas as sociedades: o casamento. Embora o adultério fosse tema já trabalhado pelo Romantismo, Eça também inova ao incluir diálogos sobre homossexualidade quando narra o passado da personagem Leopoldina. Dizem os entendidos na matéria que esta obra centra-se num episódio doméstico

inspirado nos romances *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, e em *Eugénia Grandet*, de Honoré de Balzac, dados à estampa na mesma época e com os mesmos propósitos: escandalizar a sociedade da época.

A estrutura diegética é composta por um conjunto sequencial de acontecimento e factos contados por um narrador que domina não só os acontecimentos como a própria interioridade das personagens. Pelo dom da ubiquidade que lhe é conferido consegue não só deslocar-se no tempo e no espaço, devassar a consciência de todas as criaturas fictícias que povoam esse universo imaginário como gozar de total omnisciência. Aguiar e Silva ensinam-nos que *“o narrador constitui a instância produtora do discurso narrativo, não devendo ser confundido, na sua natureza e na sua função, com o autor, pois o narrador é uma criatura fictícia como qualquer outra personagem”*. Não é difícil, assim, de concluir que todo discurso vive de um emissor e de um receptor. No romance não é diferente, o narrador faz o papel do emissor, aquele que desempenha o papel de contador da história, responsável pela organização do discurso narrativo, e o narratário *“o receptor do texto narrativo, aquela criatura ficcional a quem se dirige o emissor/narrador.”*¹⁴ Há que reafirmar que este não é o único receptor do texto narrativo. Em muitos textos narrativos, existe um destinatário intratextual do discurso narrativo e, portanto, da história narrada. É a esta instância à qual o narrador endereça a mensagem literária, ou a que se dá pelo nome de narratário. O narratário não deve ser identificado, ou confundido, com o leitor implícito, com o leitor visado e com o leitor ideal – e muito menos com o leitor empírico –, embora a sua função no texto narrativo tenha sempre correlações importantes com o leitor implícito e com o leitor empírico – o narratário representa uma das articulações mediadoras da transmissão da narrativa – pelo que apresenta também co-referencialidades diversas com o leitor visado e com o leitor ideal.

¹⁴ Aguiar e Silva, *Metodologia e Teoria Literárias*, Universidade Aberta, Lisboa, 1995, p.131

Ressalta-se também que o narrador não se identifica com o autor empírico, nem mesmo com o autor textual. O narrador identifica-se como “*a instância autonomizada que produz intratextualmente o discurso narrativo, uma construção, uma criatura fictícia do autor textual, constituindo este último, por sua vez, uma construção do autor empírico*”. O modo como o narrador conta a história pode ser designado de *instância narrativa*, *foco narrativo*, *focalização* ou *ponto de vista*.

Para a leitura que se pretende realizar, interessa compreender de que modo o narrador põe o leitor a par do drama da existência de um grupo de personagens unidos por interesses comuns e de classe, centrado num espaço e num tempo determinado. São-nos apresentados desta maneira:

Aos domingos à noite havia em casa de Jorge uma pequena reunião, uma «cavaqueira», na sala, em redor do velho candeeiro de porcelana cor-de-rosa. Vinham apenas os íntimos. “O «Engenheiro», como se dizia na rua, vivia muito ao seu canto, sem visitas. Tomava-se chá, palrava-se. Era um pouco «à estudante». Luísa fazia croché, Jorge cachimbava.

O primeiro a chegar era Julião Zuzarte, um parente muito afastado de Jorge, e seu antigo condiscípulo nos primeiros anos da Politécnica. Era um homem seco e nervoso, com lunetas azuis, os cabelos compridos caídos sobre a gola... Às nove horas, ordinariamente, entrava D. Felicidade de Noronha. Vinha logo da porta com os braços estendidos, o seu bom sorriso dilatado ... Era fidalga, dos Noronhas de Redondela... Falava-se nessa noite do alentejo, de Évora e das riquezas, da Capela dos Ossos, quando o Conselheiro entrou com o paletó no braço....Era alto, magro, vestido todo de preto, com o pescoço entalado num colarinho direito.... Houve um silêncio comovido, e à porta uma voz fina disse: - Dão licença? – Oh,

Ernestinho!... – exclamou Jorge. Com um passo miudinho e rápido, Ernestinho veio abraça-lo pela cintura.... – Ora muito boas-noites – disse, à porta, uma voz grossa. Voltaram-se. - Ó Sebastião! Ó Sr. Sebastião! Ó Sebastião! Era ele, Sebastião, o grande Sebastião, o Sebastião tronco de árvore – o íntimo, o camarada, o inseparável de Jorge desde o Latim, na aula de Frei Libório, aos Paulistas. (p.33-46)

Estas apresentações são-nos feitas no capítulo II da obra. Ao mesmo tempo que o narrador apresenta os personagens, descreve-os do ponto de vista físico, as suas características mais proeminentes são criteriosamente seleccionadas. A acompanhar estas, as psicológicas sobressaem bem como o *status quo* de cada um, a profissão e o desempenho profissional, suas virtudes e

inquietações, seus objectivos e sonhos, seus tiques, suas doenças e seus pensamentos mais íntimos como indícios das suas acções no decorrer da narrativa. Veja-se a título de exemplo o que nos é dito sobre o Conselheiro Acácio, uma das figuras mais curiosas da obra:

Era alto, magro, vestido todo de preto, com o pescoço entalado num colarinho direito. O rosto aguçado no queixo ia-se alargando até à calva, vasta e polida, um pouco amolgada no alto; tingia os cabelos que de uma orelha à outra e faziam colar por trás da nuca – e aquele preto lustroso dava, pelo contraste, mais brilho à calva; mas não tingia o bigode: tinha-o grisalho, farto, caído aos cantos da boca. Era muito pálido; nunca tirava as lunetas escuras. Tinha uma covinha no queixo e as orelhas grandes muito despegadas do crânio.

Fora outrora Director-geral do Ministério do Reino...Os seus gestos eram medidos, mesmo a tomar rapé. Nunca usava a palavra vomitar, fazia sempre um gesto indicativo e empregava restituir. (p.37)

Na verdade, a obra é uma crítica profunda aos modelos de comportamento burgueses bem como ao seu modo fútil e ocioso de estar na vida. Do ponto de vista temático, domina o enredo o adultério, motivado não só pelo tipo de formação que a personagem recebera como pela vacuidade da sua vida ociosa. Sozinha, sem filhos, sem qualquer ocupação, isolada socialmente em função da ausência do marido, tornou-se presa fácil de um homem sem escrúpulos e sem princípios. Como pano de fundo, encontram-se tratadas outras temáticas, inerentes ao próprio enquadramento no realismo, como a educação, o adultério, a ambição, a corrupção, a usura, o arrivismo, o culto das aparências ou a degradação do sentimento amoroso e a falência de uma instituição social como o casamento e, consequentemente, da própria família.

Um outro aspecto pertinente em *O Primo Basílio* é o desequilíbrio social entre as classes abastadas e as camadas mais desfavorecidas que se encontram a mercê daquelas e daí a sua aversão por elas. Vejamos a título de exemplo a presença das “criadas” de que é exemplo Juliana, a empregada da casa de Luísa e Jorge, que no romance assume o ódio e a raiva que os pobres votam àqueles que tudo têm e que vivem confortavelmente.

“ Nascera em Lisboa. O seu nome era Juliana Couceiro Tavira. (...) Servia havia vinte anos. Como ela dizia, mudava de amos, mas não mudava de sorte. Vinte anos a dormir em cacifros, a levantar-se de madrugada, a comer os restos, a vestir trapos velhos, a sofrer os repelões das crianças e as más palavras das senhoras, a fazer despejos, a ir para o hospital quando vinha a doença, a esfalfar-se quando voltava a saúde! ... Era demais! Tinha agora dias em que só se ver o balde das águas sujas e o ferro de engomar se lhe embrulhava o estômago. Nunca se acostumara a servir. Desde rapariga a sua ambição fora ter um negociozito, uma tabacaria, uma loja de capelista ou de quinquilharias, dispor, governar ser patroa (...). Ficou sempre adoentada desde então, perdeu toda a esperança de se estabelecer. Teria de servir até ser velha, sempre, de amo em amo! Essa certeza dava-lhe uma consolação constante. Começou a azedar-se.

As antipatias que a cercavam faziam-na assanhada, como um círculo de espingardas enraivece um lobo. Fez-se má; beliscava crianças até lhes enodoar a pele; e se lhe ralhavam, a sua cólera rompia em rajadas.

Começou a ser despedida. Num só ano esteve em três casas. Saía com escândalo, aos gritos, atirando as portas, deixando as amas todas pálidas, todas nervosas. (p. 74-75)

Nesta longa citação, recupera-se um pouco da história de vida de Juliana Couceiro Tavira assim como se descreve a evolução do seu modo de estar e de encarar o mundo e os outros. Para além de nunca se acostumar a servir, a sua amargura e azedume sempre crescentes fizeram dela um monstro. Tornara-se, invejosa, bisbilhoteira, desconfiada, reservada, maldosa. Rogava pragas às patroas a quem punha nomes. Cantarolava a *Carta Adorada* em voz de falsete se o ambiente era de tristeza. Descompunha as patroas apelidando-as de “rédua de cabras” e, para ela, Luísa era a “piorrinha”.

Os acontecimentos narrados concentram-se num espaço urbano, a cidade de Lisboa, a “ – Cidade de mármore e de granito, na frase sublime do nosso grande historiador! Disse solenemente o Conselheiro” (p.38)

Lisboa é o espaço onde se localiza a casa de Luísa e de Jorge, onde vivem os amigos mais chegados, mais próximos, e onde fica o Paraíso onde se amava com Basílio. É o espaço da sociedade lisboeta povoado por personagens de todos os estratos sociais e com suas histórias, marcado por suas contradições.

Outro espaço é referido em diversos momentos da narrativa. É o Alentejo, o espaço que separa Jorge e Luísa, impondo um vazio nas suas vidas e na sua relação matrimonial. Contudo, é a casa de ambos, o espaço de concentração da

acção narrativa, o cenário onde se passa a maior parte das cenas, sobretudo entre Luísa e Juliana. A descrição da sala é esta:

A sala esteirada, alegrava, com seu tecto de madeira pintado a branco, o seu papel claro de ramagens verdes. Era em Julho, um domingo; fazia um grande calor; as duas janelas estavam cerradas, mas sentia-se fora o sol faiscar nas vidraças, esquentar a pedra da varanda; [...] nas duas gaiolas, entre as bambinelas de cretone azulado, os canários dormiam; um zumbido monótono de moscas arrastava-se por cima da mesa, pousava no fundo das chávenas sobre o açúcar mal derretido, enchia toda a sala de um rumor dormente. (p.9)

Pormenorizadamente descrita, a sala da casa do casal é onde tem lugar as reuniões sociais, os encontros dos amigos, os primeiros encontros entre Luísa e Basílio e o início da decadência moral de Luísa. Contrariamente, o local secreto dos encontros dos amantes, longe dos olhares indiscretos da sociedade lisboeta, o Paraíso apresenta-se como um lugar sujo e sem o luxo a que Luísa está habituada. É assim apresentado:

(...) uma casa amarelada, com uma portinha pequena. Logo à entrada, um cheiro mole e salobro enojou-a. A escada, de degraus gastos, subia ingrememente, apertada entre paredes onde a cal caía e a humidade fizera nódoas. No patamar da sobreloja, uma janela com um gradeadozinho de arame, parda do pó acumulado, coberta de teias de aranha, coava a luz suja do saguão. (...)

Empurrou uma cancela, fê-la entrar num quarto pequeno, forrado de papel às listas azuis e brancas.

Luísa viu logo, ao fundo, uma cama de ferro com uma colcha amarelada, feita de remendos juntos de chitas diferentes; e os lençóis grossos, de um branco encardido e mal lavado, estavam impudicamente entreabertos... (p.195-6)

Os inúmeros momentos de descrições, que se alternam com os momentos narrativos, obrigam ao retardamento do avanço e desfecho da história para dar lugar à reconstituição do espaço físico e social em que as personagens se movem.

Em *Pródiga* (1956), a história que é contada situa-se pelos anos 60 do século XX, num momento histórico em que, em Cabo Verde, predominava ainda uma literatura de cunho realista, introduzida pela geração claridosa, que procurava criar uma nova forma de fazer literatura, enraizando as temáticas na realidade socio-económica do arquipélago. Seguindo o pensamento de Arnaldo

França¹⁵, “ a obra de Gonçalves exhibe traços deterministas à maneira do realismo-naturalismo novecentista” e que “ uma qualidade especial discernível nas noveletas é que marca o regionalismo surge mais de configurações psicológicas do que de relações costumbristas” não obstante o distanciamento temporal significativo em relação ao realismo do século XIX.

O centro da narrativa situa-se em Mindelo, São Vicente, o espaço onde decorre a acção, o espaço de movimentação das personagens, entre as ruas e ruelas da Morada e do Lombo. É apresentado com um espaço de perdição para as moças mais novas que, fatalmente, acabam por nele se perder.

A cidade do Mindelo é o espaço privilegiado para as deambulações das mulheres à procura de clientes. Reconstituindo os cenários dos lugares periféricos, designados correntemente por “fralda”, de ruas mal iluminadas, de “becos” e “quartinhos escuros”, os “bafonds” mindelenses atraem os forasteiros, os marinheiros que aportam as ilhas, os cicerones que os acompanham, à procura de divertimento, prazer e mulheres de má nota, porque “ o dinheiro quem o deixa no Lombo é o marítimo que vem de longe, cansado de mar, faminto de terra firme, de mulheres, sedento de alcóol e com vontade de dançar, de fazer doidices. É o estrangeiro.” (p.53)

Mas no Lombo, esse “esse viveiro agitado e venenoso” de que nos fala o narrador, “na sociedade do Lombo” também há “gente de muitos ofícios, alguns empregados, outros com vida no ar, sem ocupação.” (p.53)

Do ponto de vista do narrador, assumindo uma visão determinista da sociedade, o meio age sobre as personagens, determinando o seu comportamento. A má vida de S. Vicente tinha estragado Xandinha, “ tinha-lhe colado uma máscara e lançara-lhe sobre os ombros uma capa de miséria, de aviltamento,

¹⁵ França, Arnaldo, Prefácio in *Noite de Vento*, Instituto Caboverdeano do Livro e do Disco (ICLD), Praia, 1989, p.13

que nunca mais se conseguiria arrancar. S.Vicente tinha-a estragado, como só S. Vicente sabe estragar.” (p. 58)

É também em S. Vicente que muitos encontram os meios de subsistência e sobrevivência, enquanto pólo de atracção, onde as mulheres fazem o seu negócio, vendendo pão de milho, rebuçados de mel, açucrinha, onde as empregadas domésticas, como Nha Ludovina de Chico Isidoro garantem o seu sustento e criam os seus filhos, onde homens e mulheres, trabalhadores e trabalhadoras honestos conseguem o seu dia de trabalho nas lidas em torno do Porto Grande.

3.2. *A personagem feminina e os comportamentos desviantes*

3.2.1. *A construção das personagens Luísa e Xandinha*

Como observa Roland Barthes, a personagem constitui um elemento estrutural indispensável da narrativa romanesca. Sem personagem, não existe verdadeiramente narrativa, pois a função e o significado das acções ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou referência dessas acções a uma personagem ou agente.

Os agentes narrativos fundamentais nas obras em estudo são as personagens femininas corporizadas em Luísa e Xandinha.

Luísa é-nos apresentada pelo narrador em traços descritivos, um dos processos de construção de personagens. De seu nome completo, Luísa Mendonça de Brito Carvalho, representa a jovem romântica ingénua, e sonhadora, inconsequente nas suas atitudes, que se tornara adúltera e, no final, arrependida de ter traído o marido, paga com a vida esta atitude pecaminosa, não sem antes sofrer amarguras nas mãos da empregada Juliana. Descoberto o

seu segredo de alcova, a vida de Luísa transforma-se num inferno, entre o trabalho físico que é obrigada a fazer sem a isso estar habituada, o cansaço e as humilhações. Seu sofrimento é incessante, do medo de ser denunciada aos pesadelos que a atormentam, o que não lhe permite ter paz nem mesmo dormindo.

A história que preenche a narrativa gira em torno de uma mulher típica da burguesa dos finais do século XIX, de nome Luísa, uma lisboeta fútil, que se casara um bocado no ar, com um engenheiro de nome Jorge. Ela é de início apresentada como uma mulher inútil nestes termos:

“Luísa espreguiçou-se. Que seca ter de se ir vestir! Desejaria estar numa banheira de mármore cor-de-rosa, em água tépida, perfumada, e adormecer! Ou numa rede de seda, com as janelas cerradas, embalar-se, ouvindo música! Sacudiu a chinelinha; esteve a olhar muito amorosamente para o seu pé pequeno, branco como leite, com veias azuis, pensando numa infinidade de coisinhas: em meias de seda que queria comprar, no farnel que faria Jorge para a jornada, em três guardanapos que a lavadeira perdera... Tornara-se a espreguiçar-se.(p.15)

Sendo este obrigada a viajar para o Alentejo por compromissos profissionais, deixa a mulher durante muito tempo sozinha, desocupada e entediada, entregue a Leopoldina, uma amiga íntima, devassa e má companhia para ela, na medida em que a influenciava com a sua lábia de mulher vivida e sem crédito na sociedade. A respeito desta personagem, o narrador diz-nos o seguinte:

“ Era a sua íntima amiga. Tinham sido vizinhas, em solteiras, na Rua da Madalena, e estudado no mesmo colégio, à Patriarcal, na Rita Pessoa, a coxa. Leopoldina era filha única do visconde de Quebrais, o devasso, o caquético, que fora pajem de D. Miguel. Tinha feito um casamento infeliz com um João Noronha, empregado da Alfândega. Chamavam-lhe a “Quebrais”; chamavam-lhe também «a Pão e Queijo». Sabia-se que tinha amantes, dizia-se que tinha vícios. Jorge odiava-a. E dissera muitas vezes a Luísa: «Tudo, menos a Leopoldina!». (p.22-3)

Foi numa das deslocações de Jorge que Luísa reencontrou um primo e antigo namorado que acabara de chegar do Brasil. Deixando-se de novo cair na conversa de Basílio, tornam-se amantes por um período considerável de tempo,

até que Juliana, a criada da casa de Luísa, descobre o segredo da sua senhora, ao se apropriar de algumas cartas amorosas trocadas entre a patroa e o amante. Esta que invejava a vida da patroa e que ansiava mudar de vida a qualquer preço, encontrou o motivo que lhe faltava para se vingar dela e conseguir alcançar o seu sonho – deixar de ser empregada e tornar-se patroa. É a partir desta descoberta que começa o calvário de Luísa, culminando na sua morte. A criada desencadeia um jogo de chantagens a que Luísa teve que ceder para que Jorge não ficasse a saber do que tinha acontecido. Assim, Luísa acaba completamente dominada pela criada, invertendo-se os papéis. No regresso, Jorge sabe do ocorrido, mas já é tarde demais, Luísa encontra-se moribunda e o marido já pouco pode fazer por ela embora a tivesse perdoado do mal que ela lhe causou. Basílio, impune e sem remorsos, viaja tranquilamente para Paris, deixando Luísa à sua sorte e pagando o ónus da sua ousadia e irresponsabilidade.

Pródiga de Aurélio Gonçalves conta-nos a história de uma jovem, muito jovem, sem qualquer preparação para a vida, mas muito decidida, que resolve abandonar a casa da mãe para ganhar uma vida independente, longe do controlo apertado da vigilância materna. Nha Ludovina de Chico Isidoro, a mãe de Xandinha, embora não concordasse com a decisão da filha, após tudo ter feito para a impedir de deixar a casa materna onde nascera, inconformada, acata a decisão da filha e permite que siga seu rumo.

Originária de uma família muito humilde, com pouca independência económica e, sobretudo, muito conservadora, Xandinha parte sem eira nem beira. Na rua e sem amparo, come o pão que o diabo amassou. As dificuldades encontradas multiplicavam-se a cada dia que passava e, não tendo como as contornar, depois de muito ter sofrido, resolve de novo regressar ao aconchego da casa da mãe.

Vivendo em casa da mãe, juntamente com as irmãs Zabel e Augusta, e na ausência da figura paterna, Xandinha destaca-se das outras pela sua forma de estar e de se comportar.

Na obra, Xandinha é apresentada aos leitores no momento em que retorna a casa depois de ter decidido largar a vida fácil e de ter recebido permissão da mãe para regressar. Isto ocorre no momento presente da história:

“ Esta é a vez de três. Credo, home (...) É alguma coisa de outro mundo...bater, entrar em casa da minha mãe?”

Em movimento de flash-back, o narrador retoma a história da Xandinha para contar os episódios antecedentes que conduziram a este regresso e pôr o leitor a par do trajecto de vida descrito por esta criatura. Assim, o leitor toma conhecimento das motivações que levaram a moça a abandonar a casa materna e os diversos acontecimentos que marcaram a sua curta existência bem como a sua personalidade, e que a instaram a decisões radicais e incompreensíveis por parte de todos os que a conheciam.

O narrador optou por uma apresentação directa da personagem, em dois momentos distintos da sua vida. Num primeiro momento, Xandinha é ainda muito jovem, mas marcada por um espírito de muita independência relativamente aos outros se bem que bastante voluntariosa. O narrador, que nutre pôe ela uma grande afeição, apresenta-a como uma moça reservada, tímida, teimosa, pouco sociável se bem que moralmente bem formada e senhora de um humor considerável. *“Era esquivia, a Xandinha, e receosa como uma cabrinha brava (...) o o seu bom humor, a graça e, por vezes até, a liberdade das suas respostas eram conhecidas no Lombo.” (p.58)*

Num outro momento, o narrador num misto de constatação e de admiração, reapresenta fisicamente Xandinha para demonstrar a transformação por que tinha passado, não sem antes desculpabilizar a personagem pelos maus

tratos por que passar. Diz-nos “ *A vida, em pouco tempo, tinha-lhe colado uma máscara e lançara-lhe sobre os ombros uma capa de miséria, de aviltamento, que nunca mais se conseguiria arrancar. S. Vicente tinha-a estragado, como só S. Vicente sabe estragar. (...) ela foi uma das que o tiveram no viveiro agitado e venenoso que é o Lombo*”. (pag.58)

É assim que a Xandinha actual reemerge completamente diferente da Xandinha inicialmente descrita: “ (...) *presentemente, não estava nada: batida, maltratada, não parecia a mesma. As feições examinadas uma a uma, claro, ainda lá estavam. Restava o traço recto do nariz curto afilado, o ondulado da boca, o arco do queixo apanhado com muita delicadeza ... Se bem que mal vestida e gasta, havia em torno dela aquele ar especial que é pegada que a beleza sempre deixa por onde passou.*

Mas a pele, essa, estava longe da sua antiga e fina pele bronzeada: estava marcada, devastada pelo sol, pelo suor, pela poeira, pela má vida de S. Vicente. As feições, se conservavam o traço de outro tempo, a sua expressão variava e deixavam a impressão de terem sido roçadas por lima, que levava consigo frescura e pureza.” (p.58)

3.2.2. Degradação moral das personagens Luísa e Xandinha

O comportamento da personagem Luísa pode ser explicado através de um conjunto de factores de carácter social a que dificilmente se poderia escapar. Desde cedo, a educação que recebera preparava-a e destinava-a a um casamento sem amor, em que apenas importava ser boa dona de casa e estar rodeada de bens materiais. Luísa é-nos apresentada no capítulo I da obra como:

(...) Luísa, a Luísinha, saiu muito boa dona de casa; tinha cuidados muito simpáticos nos seus arranjos; era asseada, alegre como um passarinho, como um passarinho amiga do ninho e das carícias do macho; e aquele serzinho louro e meigo veio dar à sua casa um encanto sério. (p.12)

De igual modo, as leituras românticas, que ocupavam sua existência, estimulavam a sua imaginação e a enchiam de sonhos e desejos; desejou viver

contos de fadas, vivendo em castelos escoceses e amando grandes heróis; desejou ser Margarida Gautier ao ler *A Dama das Camélias* de Alexandre Dumas:

“ Havia uma semana que se interessava por Margarida Gautier: o seu amor infeliz dava-lhe uma melancolia enevoada: via-a alta e magra. Com o seu longo xale de caxemira, os olhos negros cheios da avidez da paixão e dos ardores da tísica; nos nomes mesmo do livro – Júlia Duprat, Armando, Prudência, achava o sabor poético de uma vida intensamente amorosa; (...) Foi com duas lágrimas a tremer-lhe nas pálpebras que acabou as páginas d’A Dama das Camélias.” (17)

A degradação moral da personagem Luísa inicia-se quando Luísa recebe a visita da sua amiga de infância Leopoldina, considerada por todos como infiel, devassa, sem escrúpulos. Neste breve encontro, as duas falam acerca do adultério, deixando sugestivamente indícios de que Luísa poderia vir a tornar-se também numa adúltera.

Mas é a notícia da chegada do primo Basílio, vindo de Bordéus, que indicia sem subtilezas que Luísa se deixaria seduzir de novo, caindo na situação de adultério. Com esta notícia, publicada no Diário de Notícias, vêm as lembranças já esquecidas do namoro com o primo.

“ Lembrou-lhe de repente a notícia do jornal, a chegada do primo Basílio... Um sorriso vagaroso dilatou-lhe os beicinhos vermelhos e cheios. Fora o seu primeiro namoro, o primo Basílio! Tinha ela então 18 anos! Ninguém o sabia, nem Jorge, nem Sebastião.” (p.17)

Com a chegada do primo e as constantes deslocações do marido, os encontros sucedem-se, até que os dois se envolvem. O adultério consuma-se, quando Basílio, numa visita inesperada, com o pretexto de se despedir da prima, Luísa se entrega a Basílio no sofá da sala da sua casa com o receio de perder o amante.

Os encontros sucedem-se agora num quarto alugado para os encontros, às escondidas, dos amantes. Foi com grande ansiedade e emoção que Luísa encontra pela primeira vez Basílio no espaço do adultério:

Ia encontrar Basílio no Paraíso pela primeira vez. E estava muito nervosa; não pudera dominar, desde pela manhã, um medo indefinido que lhe fizera pôr um véu muito espesso, e bater o coração ao encontrar Sebastião. Mas ao mesmo tempo uma curiosidade intensa, múltipla, impelia-a, com um estremecimentozinho de prazer. – Ia, enfim, ter ela própria aquela aventura que lera tantas vezes nos romances amorosos! Era uma forma nova do amor que ia experimentar, sensações excepcionais! Havia tudo - a casinha misteriosa, o segredo ilegítimo, todas as palpitações do perigo! Porque o aparato impressionava-a mais que o sentimento; e a casa em si interessava-a, atraía-a mais que Basílio! Como seria?... (p.194)

Sem pensar nas consequências, e sem dar ouvidos à sua consciência, ou aos comentários da vizinhança e aos olhos atentos de Juliana, Luísa continuou na sua atitude pecaminosa se encontrar com Basílio no *Paraíso* até que o marido descobre a sua traição.

Era um horror de rua! Pequena, estreita, acavalados uns nos outros! uma vizinhança a postos, ávida de mexericos! Qualquer bagatela, o trotar de uma tipóia, e aparecia por trás de cada vidro um par de olhos repolhudos a cocar! E era logo um badalar de línguas por aí abaixo, e conciliábulos, e opiniões formadas! Fulano é indecente, fulana é bêbeda! (p.46)

Mesmo sabendo da traição da mulher, Jorge não deixou de cuidar da mulher que tanto amava até que Luísa morreu.

A degradação moral de Luísa acentua-se na sua relação conflituosa com a criada Juliana a partir do momento em que ela começa a chantageá-la. A cada dia que passa, Juliana pressiona mais Luísa que ganha medo da criada. Os papéis se invertem, Juliana passa a ser a senhora da casa, enquanto Luísa começa a servir, a varrer, a passar e a engomar.

Os desleixos de Juliana iam-se tornando graves. Para sair mais cedo fazia apenas o essencial. Era Luísa que acabava de encher os jarros, que levantavamuitas vezes a mesa do almoço, que levava para o sótão roupa sua que ficava pelos cantos ... (p.327)

Em *Pródiga*, a personagem Xandinha também passa por um processo de degradação moral quando resolve entregar-se a Toi Nina, fugir da casa da mãe e abraçar a vida de mulher fácil sem dar ouvidos nem à mãe nem a ninguém.

Essa degradação constrói-se de acordo com o ritmo do desenvolvimento da narrativa. É assim que a estrutura narrativa se organiza em diferentes momentos devidamente articulados com as fases determinantes da vida da personagem principal de que se destacam:

O regresso a casa: Xandinha retorna à casa materna após ter obtido permissão da mãe e de ter decidido largar a vida fácil. O narrador descreve-a como batida, maltratada, mal vestida, gasta, devastada pelo sol, sono, poeira e pela má vida de São Vicente.

Antes de abandonar o lar materno:

1º Namoro: Xandinha namora pela primeira vez com Toi Nina, um amigo de infância e “*rapaz da mesma criação de Xandinha. Amigos desde sempre, conversavam, brincavam muito. O Toi, como toda a gente, tinha olhos na cara, via Xandinha a fazer-se mulher tentadora e resolveu conquistá-la. Irritava-o ver aquela menininha, boa como milho e naquela idade, ainda sem namoro.*”(p.60)

A mãe, que desde o princípio soube deste namoro, não o via com bons olhos. Nha Ludovina “*passou a estar de vigia*”. Advertiu-lhe: “*se Xandinha se deixasse seduzir, a racharia, pondo-lhe uma perna no norte e outra no sul.*” (p.63)

1º Emprego - Xandinha torna-se empregada doméstica em casa de D. Zulmira e Mário Fonseca. Tinha caído nas boas graças da patroa, que tinha um especial carinho por ela, e que a tratava muito bem. A patroa tinha as melhores impressões dela, achando-a “*boa criada, jeitosa, solícita*”

mas com um defeito, “ caia, frequentemente, em abstracção, numa pasmaceira que a lavava a demorar-se com o serviço.” (p.62)

Xandinha transformou-se numa “ mulher (mulher tentadora) com a sua pele lavada e brilhante, a sua boca macia e com um corpo que represava no seu modelado a juventude e a voluptuosidade” (p.62)

1ªs relações amorosas – Xandinha entrega-se a Toi Nina, em reacção às advertências da mãe. Procura Toi de Nina na sua casa, no Madeiralzinho, e entrega-se-lhe.

“ Tu dizes sempre que és minha amiga, mas não é verdade, porque, se tu fosses minha amiga, havias de me dar uma prova. A mão direita de Xandinha escorregou sobre a cama; o mistério que a tornava distante rasgou-se e ela apareceu sem defesa, numa oferta inteira. Cerrou os olhos como quem quer desconhecer os próprios actos, se abandona ao destino e disse numa voz monocórdica:

– Ò Toi! Eu vim, justamente, para te dar a prova de que sou tua amiga. Já que a mamã te despreza, já que a mamã te acha mais pouco do que os outros ... Tu podes fazer de mim o que tu quiseses. (...)

O corpo de Xandinha teve um sobressalto e fugiu. As mãos do Toi de Nina tactearam-na e pareciam-lhe desconhecidas, brutais; todo o seu corpo a pisava e lhe arrepiava os nervos. Ela sentia-lhe a respiração funda, os seus suspiros, o bater do seu coração, que se fizera descompassado. O enervamento sufocava-a. A curiosidade, a sua revolta abandonaram-na e só lhe ficou a sensação primitiva do adversário na sua presença, do inimigo que forcejava por a ferir na profundidade mais dolorosa do seu corpo e a arrebatara consigo para o desconhecido.” (p.64-65)

Nha Ludovina de Chico Isidoro rapidamente soube de mais este passo de Xandinha e chamou-lhe para uma conversa, cumprindo o que havia prometido. Decide por examinar a filha e, ao confirmar a sua suspeita, castiga-a com um chicote até que a policia chegue para impedir o pior. Xandinha foge de casa “para não voltar por muito tempo...” (p.71)

“ (...) – Xandinha: falado como este namoro teu com o Toi de Nina teve aquele resultado que eu já esperava. Tanto que eu te aconselhei, Xandinha! Ó, menininha de Nô’ Senhor, tanto que eu te avisei! Depois, disseram-me que me quiseste fazer esta desfeita. Eu não acredito, Xandinha! Eu não acredito que tu havias de ter querido fazer-me uma ofensa como esta! Mesmo, que eu tenho dito a toda gente que me vem falar neste assunto: eu não acredito! Assim, eu pedi à comadre Júlia para me vir aqui em minha casa para te examinar, porque eu quero deitar todas as dúvidas de fora e saber com que é que eu conto. Lá na fonte limpa é que a gente vai, não é verdade, Xandinha? A mim, é o que me

parece. Comadre Júlia, você faça-me o favor de me examinar Xandinha, para você me dizer se ela ainda está como ela saiu da minha casa para casa de gente.”(p.68)

1ª gravidez - Xandinha passa a viver com Toi de Nina e engravida. Teve os eu filho, mas a relação não fortalece em função das frequentes brigas entre o casal, *“os vizinhos tinham de intervir constantemente para os apaziguar”(p.72.)*A relação termina com a morte repentina do filho com um ataque de meningite.

Entrada na vida de prostituição - Novas relações, novas amizades: Xandinha perde-se na vida fácil que o Lombo proporcionava. Primeiro conhece Deolinda, fizeram-se amigas, resolvem morar juntas. Xandinha emprega-se na casa de Jerónimo Duarte e torna-se sua amante; Desentende-se com Deolinda e faz amizade com Isidora, *“ uma negra alta do Lombo de Trás.”*É assim que:

“Começou, então, a vida diabólica, de liberdade, de fazer o que lhes desse na gana e, ao mesmo tempo, vida terrível de mandria, de fome na barriga, de prostituição. Lá um agora ou outra, cansavam-se, compreendiam a necessidade de vida mais regular, saíam em demanda de um emprego. Despediam-se ao cabo de um ou dois meses: não estavam para aturar o desaforo das donas de casa de S.Vicente, nem para se estragarem ao sol do quintal dos outros – diziam. Antes um negocito; nada como trabalhar em casa, mandar em elas próprias e no que era seu. Comiam o dinheirito do «giro» e a fome recomeçava” (p.73)

Quando Xandinha se desentendeu com a amiga e esta deixa-a sozinha no quarto onde moravam, a renda acumula-se e a dona de casa exige que Xandinha pague renda. Um dia pensou e concluiu que, se em casa da mãe tinha tudo (cama para dormir, comida para comer), porque andaria a passar necessidades? Resolveu regressar a casa da mãe depois de esta se responsabilizar pelo pagamento da renda. Desde, então, tal como o filho pródigo, passou a viver em casa da mãe, cumprindo o seu destino. *“Xandinha cumpre um destino inevitável “ Ela que o chamou, ela é que tem que aguentar com ele.” (p.70)*

Concorrem de igual modo para a decadência moral e física de Xandinha vários outros factores relevantes que desempenharam um papel determinante no processo degradativo empurrando a personagem para os limites da sobrevivência humana. Se, por um lado, a falta de formação académica constitui um factor impeditivo para a ascensão social da personagem, por outro, o voluntarismo inerente à sua personalidade bem como a desobediência consciente das normas socialmente estabelecidas, determinaram o percurso de vida de Xandinha cujo desenlace resultou na sua morte moral.

No quadro das relações sociais há que destacar a influência de outras personagens sobre a personagem principal, sobretudo das amigas, Paula, Deolinda e Isidora. A primeira amiga a influenciar Xandinha foi Paula, ao incitá-la a aceitar o namoro com Toi Nina, o primeiro passo para se tornar mulher da vida não obstante os conselhos e recomendações da mãe e da patroa. Paula, num discurso calculista e persuasiva, obriga Xandinha a expor as razões pelas quais não aceitava o rapaz e apresenta argumentos convincentes e positivos a favor deste namoro:

*(...) Paula resolveu, um dia, fazê-la desembuchar com brutalidade:
- Deixa-te de fitas! Por é que não queres o Toi Nina? Fica tu sabendo que toda gente anda admirada. Desconfiam de qualquer coisa. (...) O Toi é um rapaz novo, forte; está empregado, tem um bom ordenado certo, ganha, pode tratar-te, fazer-te feliz. (pag.60)*

Outra amiga íntima que exerceu forte ascendência sobre Xandinha, de forma bem positiva, foi Deolinda, *"outra espécie de rapariga, diferente de Xandinha"*. Através dos ensinamentos mais experientes, Xandinha conseguiu arranjar trabalho na casa do Senhor Jerónimo Duarte, um funcionário da Repartição de Fazenda, amancebando-se posteriormente com ele. *"Pega!... e não o largues. Não o deixes escoar. Se não lhe pegares, vem outra e toma-o. Este homem tem cara de quem á capaz de tratar uma mulher."*(p.72) Afiançava-lhe Deolinda, mas foi sol de pouca dura. Dois anos depois o senhor Jerónimo foi transferido para a

ilha do Fogo e Xandinha caiu nas garras de Isidora, “uma negra do Lombo de Trás”(p.73)

O meio e toda a ambiência social sanvicentina, especialmente do Lombo, são na óptica do narrador outro factor responsável pela perdição de Xandinha bem como de outras jovens menos preparadas como ela. Trata-se, na verdade, de um espaço com todos os ingredientes para o chamamento e a atracção para a vida fácil das personagens femininas. Sobre o Lombo, Xandinha avança:

“ Quando uma pessoa está aborrecida em casa, sem nada que fazer, sentindo-se só, vai lá, porque encontra companhia. Há sempre rapazes e raparigas – a sociedade de Lombo, gente de muitos ofícios, alguns empregados, outros com a vida no ar, sem ocupação. Encostados ao balcão ou às paredes, assentados em bancos ou num caixote, contam-se histórias, cavaqueia-se no meio do vaivém dos compradores e dos estalidos da mancará descascada e atirada para a boca com um movimento brusco. Volta-e-meia, os dedos desinquietos de um tocador lá procuram as cordas do seu instrumento (sem intenção de tocar, somente por hábito, pela necessidade de o sentir viver) e solta uma nota, (...) estas coisas, todavia, só se fazem e noites em que o dinheiro corre, e o dinheiro quem o deixa no Lombo é o marítimo que vem de longe, cansado de mar, faminto da terra firme, de mulheres, sedento de álcool e com vontade de dançar e fazer doidices. É o estrangeiro. A animação do Lombo (...) (pag.53)

Esta narrativa entra num diálogo aberto com *A Parábola bíblica do Filho Pródigo*. Os dois textos retratam a história de filhos que, abandonam a casa dos pais para viverem, livremente, suas vidas. Contudo, os planos não se concretizam e regressam arrependidos, implorando por perdão. Ambos são perdoados e aceites de volta, sendo recebidos com muita alegria, amor e carinho. Daí, podermos afirmar que se trata de um diálogo perfeito, no qual a maioria dos elementos se encontra em sintonia. As únicas diferenças registadas são o facto de os protagonistas serem de sexos opostos e terem abandonado a casa dos pais por motivos diferentes.

CAPÍTULO III

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O intertexto que se propôs estudar na obra queirosiana constrói-se a partir da análise atenta da realidade social, como foi dito anteriormente, resultante da leitura de textos queirosianos, entendendo a leitura como uma técnica através da qual o leitor dialoga com o texto segundo a definição de Roland Barthes em *Le Plaisir du Texte* (1973).

No quadro da criação literária em Aurélio Gonçalves, coloca-se a questão da construção do intertexto aureliano, se tivermos em consideração que nenhum texto vive fora do texto infinito como bem defendeu Roland Barthes. Na medida em que a escrita dos autores em estudo se aproxima pela técnica realista e pela exploração temática, revelando o fascínio que o escritor português exercia sobre o escritor cabo-verdiano, procuramos reconstituir o diálogo, que se entretence entre tais enunciados, assente no conceito de intertextualidade.

Segundo Carlos Reis, o conceito intertextualidade estabelece-se a partir de uma concepção dinâmica do texto, seja literário ou não literário, funcionando como espaço de diálogo, troca e interpretação constante de uns textos noutros textos. Essa concepção dinâmica do texto literário e a intertextualidade decorrem remotamente dos conceitos bakhtinianos de dialogismo e pluridiscursividade. Processou-se a partir da reflexão empreendida por Júlia Kristeva sobre a obra de Mikhail Bakhtin. Segundo Kristeva, M. Bakhtin não distingue as noções de sujeito e destinatário e de texto e contexto, mas isso não põe em causa o conceito de intertextualidade concebida por Kristeva como sendo “*todo texto se constrói como mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto*”. Nesta afirmação, esta estudiosa toma em conta a relação entre textos, aceitando a existência de um texto anterior (aquele que

precede ou é preexistente) e o texto posterior (ou ulterior) em diálogo.

Na sequência das propostas de Kristeva e da divulgação de Bakhtin no Ocidente, o conceito de intertextualidade foi entendida de diversas formas por diferentes autores, sobretudo Roland Barthes e Gérard Genette.

Carlos Reis conclui que o mérito do conceito de intertextualidade foi de eliminar do horizonte dos estudos literários a questão das influências e das fontes que, muitas vezes, pôs em causa a originalidade dos textos.

Arnaldo França ¹⁶ abriu-nos o caminho para construir esta abordagem ao consagrar que, “ *a obra de Gonçalves exhibe traços deterministas à maneira do realismo-naturalismo novecentista*” e que “ *uma qualidade especial discernível nas noveletas é que marca o regionalismo surge mais de configurações psicológicas do que de relações costumbristas*” não obstante o distanciamento temporal significativo em relação ao realismo do século XIX.

Construindo as suas noveletas seguindo os preceitos da escola Realista, que pretende uma observação rigorosa da sociedade, a denúncia dos vícios e disfuncionamentos bem como o retrato quase que fiel do modo encarar a vida e a sociedade. Gonçalves fez a opção pela representação de um mundo feminino em que as personagens quase sempre se apresentam com traços próprios e uma densidade psicológica considerável. Tal como em Eça, existem nelas tendências que são transmitidas no sangue, muitas vezes declaradas e outras nem por isso. No final das narrativas, as personagens tem um final invariavelmente com o mesmo desfecho, ou seja, o dissipar de um sonho intenso (sonho não realizado), cuja realização ocupou todas as energias de uma existência, um gesto irónico e leve, e um sinal quase imperceptível do destino, determinado por uma visão viciada pela hereditariedade, pelas paixões, sensações, pelo meio e pelas

¹⁶ França, Arnaldo, Prefácio in *Noite de Vento*, Instituto Caboverdeano do Livro e do Disco, (ICLD), Praia, 1989, p.13

influências obscuras da realidade. Eça adoptou a doutrina de Taine nas suas construções romanescas. O comportamento humano, de acordo com essa doutrina filosófica, estaria condicionado a factores de raça, meio e momento, e nas obras de Eça este princípio encontra-se subjacente. Assim se explica a presença de temas também como o adultério; o materialismo que leva à negação do sentimentalismo e o fatalismo.

A acção resulta de um encadeamento de ilusões, porque muitas vezes o escritor não diz tudo, não conta todo o pormenor da história, sempre falta qualquer coisa. A acção centra-se na realidade social pelo que o escritor tinha que estar em contacto estreito com os acontecimentos. Com isso Eça descobriu uma sociedade esgotada, pretensiosa, imoral e dispersiva. Eça limitou-se a apontar os ridículos e os desastres provenientes da inacção – naturalismo.

O fatalismo é tratado por Eça de Queirós com uma simplicidade primitiva, parafraseando o autor. O destino das personagens era quase sempre uma tragédia. Segundo António Aurélio Gonçalves,¹⁷ “ *o fatalismo, em Eça de Queirós, destrói como um tufão, mas passa com uma ligeireza asa.*”

O Primo Basílio é uma obra que se inscreve no Realismo português do século XIX tendo sido publicado por volta de 1878. Nela, o autor retrata e critica a sociedade lisboeta do século XIX, através da construção de suas personagens e das suas acções num meio marcado pela mediocridade e por uma vida ociosa, a partir do olhar devassador da vida privada de algumas personagens, sobretudo a protagonista, Luísa, que se vê envolvida num escândalo de adultério sem que para isso encontre grandes explicações. Trata-se de uma das personagens em destaque no texto em estudo, descrita física e psicologicamente pelo narrador, cujas características entram em relação directa como o seu modo de agir.

¹⁷ In GONÇALVES, António Aurélio, *Ensaio e Outros Escritos*, Organização e apresentação de Arnaldo França, Centro Cultural do Mindelo, Praia-Mindelo, 1988 p. 42

Na verdade, a obra é uma crítica profunda aos modelos de comportamento burgueses bem como ao seu modo fútil e ocioso de estar na vida. Do ponto de vista temático, domina o enredo o adultério, motivado não só pelo tipo de formação que a personagem recebera como pela vacuidade da sua vida ociosa

Um outro aspecto pertinente em *O Primo Basílio* é o desequilíbrio social entre as classes abastadas e as camadas mais desfavorecidas que se encontram a mercê daquelas e daí a sua aversão por elas. Vejamos a título de exemplo a presença das “criadas” de que é exemplo Juliana, a empregada da casa de Luísa e Jorge, que no romance assume o ódio e a raiva que os pobres votam àqueles que tudo têm e que vivem confortavelmente

Seguindo as pisadas de Eça, e adoptando do mesmo modo a visão tainiana da sociedade, Gonçalves transmite ao narrador uma visão determinista da sociedade, em que o meio age sobre as personagens, determinando o seu comportamento. A má vida de S. Vicente tinha estragado Xandinha, “ *tinha-lhe colado uma máscara e lançara-lhe sobre os ombros uma capa de miséria, de aviltamento, que nunca mais se conseguiria arrancar. S.Vicente tinha-a estragado, como só S. Vicente sabe estragar.*” (p. 58)

A cidade do Mindelo é o espaço privilegiado para as deambulações das mulheres à procura de clientes. Reconstituindo os cenários dos lugares periféricos, designados correntemente por “fralda”, de ruas mal iluminadas, de “becos” e “quartinhos escuros”, os “bafonds” mindelenses atraem os forasteiros, os marinheiros que aportam as ilhas, os cicerones que os acompanham, à procura de divertimento, prazer e mulheres de má nota, porque “ *o dinheiro quem o deixa no Lombo é o marítimo que vem de longe, cansado de mar, faminto de terra firme, de mulheres, sedento de álcool e com vontade de dançar, de fazer doidices. É o estrangeiro.*” (p.53)

A decadência moral e física de Xandinha decorre de vários factores relevantes que desempenharam um papel determinante no processo degradativo empurrando a personagem para os limites da sobrevivência humana. Se, por um lado, a falta de formação académica constitui um factor impeditivo para a ascensão social da personagem, por outro, o voluntarismo inerente à sua personalidade bem como a desobediência consciente das normas socialmente estabelecidas, determinaram o percurso de vida de Xandinha cujo desenlace resultou na sua morte moral.

A verificação de similitudes no percurso de vida das duas personagens femininas em estudo não foi surpresa tendo em conta que a técnica realista de construção de universos romanescos ou ficcionais, utilizada por Eça e apropriada por Gonçalves, conduz, como nos ensinou Carlos Reis, à representação de temas sociais, concretos, vividos pelas personagens no seu quotidiano de acordo com uma visão determinista da sociedade; à crítica dos disfuncionamentos sociais; à denúncia dos males de que padecem as sociedades; aos problemas de formação-educação dispensada às personagens; à fragilidade das personagens femininas em mundos masculinos; à pobreza e a falta de oportunidades, ao desequilíbrio e à vitimização social.

Aliás, Aurélio Gonçalves, nos *Ensaíos e Outros Escritos*, publicados postumamente por Arnaldo França, chama a nossa atenção para o facto de uma maneira geral, as obras de Eça, iniciando-se por *O Crime do Padre Amaro* e fechando com *Os Maias* e a *Correspondência de Fradique Mendes*, têm características idênticas, através da multiplicidade de tipos e dos entretchos que se mantêm constantes e que são construídos segundo esquemas, entre os quais existe uma correspondência de linhas e finalidades. Este é o princípio dialógico de que se serviu Eça nas suas construções romanescas, denominada de intertextualidade homo-autoral na terminologia de Carlos Reis e de que se apropriou Gonçalves convertendo em intertextualidade hetero-autoral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

QUEIRÓS, Eça, *O Primo Basílio*, Porto Editora, Porto, 2001

GONÇALVES, António Aurélio, *Noite de Vento*, Prefácio de Arnaldo França, Praia, Instituto Caboverdeano do Livro e do Disco, 1989

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

ALDRIDGE, A. O. "The Concept ou Influence in Comparative Literature" in *Comparative Literature Studies*, University of Maryland, College Park, 1963, p, 143-152

AUERBACH, Erich, *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*, 2ª. ed., Perspectivas, São Paulo, 1976.

BAHTIN, Mikhail, *A Criação e a estética verbal*, Martins Fontes, SP, 1986

BARTHES, Roland, et alii , *Littérature et Realité*, Seuil, Paris, 1982, p.81- 119 e segs.

BARTHES, Roland, *O Prazer do Texto*, Edições 70 (tradução de Maria Margarida Barahona. Prefácio de Eduardo Prado Coelho), Lisboa, 1976.

BARTHES, Roland, S/Z. Paris, Edições 70 (tradução de Maria Santa Cruz e Ana Mafalda Leite), Lisboa, 1980.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964.

Cabo Verde Literatura e Insularidade, (coordenação de Manuel Veiga), Éditons Karthala, Paris, 1998

CANDIDO, António, *Literatura e Sociedade*, Editora Nacional, São Paulo, 1975.

CHEVALIER, Alain e Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, Robert Laffront, Paris, 1982.

CHEVREL, Yves, *Qu'est-ce que c'est la littérature comparée*, col. Que Sais-Je, Paris, s/d

CIONARESCU, A. Principios de Literatura comparada, Universidad de La Laguna, Tenerife, 1964

DERRIDA, Jacques, *Marges de la Philosophie*, Editions Minuit, Paris, 1972

GENETTE, Gérard, *Discurso da Narrativa*, Ed. Veja, Lisboa, 1996.

GENETTE, Gerard, *Palimpsestes, La Littérature au Seconde Degré*, Editions du Seuil, Paris, 1982

GENETTE, Gérard. *Introduction à l'architexte, coleção Poétique, Editions du Seuil, Paris, 1986.*

GONÇALVES, António Aurélio, *Ensaio e Outros Escritos*, Organização e apresentação de Arnaldo França, Centro Cultural do Mindelo, Praia-Mindelo, 1988

GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso, Introduccón a la Litteratura Comparada, , Editorial Crítica, Barcelona, 1985*

IDT, Geneviève, " Intertextualité", " Transposition", "Critique des Sources" in *Nova Renascença*. Vol. IV. Inverno-Primavera, 1984, p5-20

JENNY, Laurent. (1976). " A estratégia da forma" in *Poétique* nº 27, p.257-281.

KRISTEVA, Julia, " Problèmes de la Structuration du Texte" in *Tel Quel. Théorie d' Ensemble*, Editions du Seuil, Paris, 1967, p. 298-317

KRISTEVA, Julia, *La Revolution du Langage Poétique*, Editions du Seuil, Paris, 1974

KRISTEVA, Julia, *O Texto do Romance. Estudo Semiológico de uma Estrutura Discursiva Transformacional*, Livros Horizonte, Lisboa (tradução de Manuel Ruas sob a supervisão de Manuel Frias Martins), 1984

KRISTEVA, Julia, *Sémiotique. Recherches pour une Semanalyse (extraits)*, Editions du Seuil, Paris, 1969

LABAN, MICHEL, *Encontros com Escritores*, Fundação Eng. António de Almeida, Porto, 1992

MOISÉS, Massaud, *Dicionário de Termos Literários*, Ed.Cultrix. São Paulo, 1982

MOURGUES, Odette de, "Originalité" In Proceedings of the Fouth Congresso f the ICLA, Paris Mouton Co. The Hague, edited by François Jost, 1966, pp. 1259-1263

NITRINI, Sandra, *Literatura Comparada. História, Teoria e Crítica*, Ed. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997

REIS, Carlos e Lopes, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, Livraria Almedina, Coimbra, 1998

REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura - Introdução aos Estudos Literários*, Livraria Almedina, Coimbra, 1995

SEGRE, Cesare, *Introdução à análise do texto literário*, Editorial Estampa, Lisboa, 1999

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Livraria Almedina, Coimbra, 1986

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria e Metodologia Literárias*, Universidade Aberta, Lisboa, 1990.

TRIGO, S., *Ensaaios de Literatura Comparada Afro-Luso-Brasileira*, Edições Veja, Lisboa, 1986

VALÉRY, Paul, "Poétique" in *Cahiers*, Paris, s.n., 1974, vol 2, p.1002-3

ANEXOS

BIOBLOGRAFIA DOS AUTORES

José Maria de Eça de Queirós – Vida e Obra em traços largos

José Maria Eça de Queirós nasceu na Póvoa de Varzim, no ano de 1845, sendo levado para Vila do Conde, onde permaneceu até 1849, em casa de uma ama, a Senhora Ana Joaquina Leal de Barros, que lhe servira de madrinha no registo. Quando esta senhora morre no hospital de Vila do Conde, o pequeno José Maria, com cinco anos incompletos é levado para a residência dos avós paternos, em Verdemilho.

Os pais haviam, afinal, acabado por casar, mas é para o Colégio de Lapa, no Porto, que o pequeno vai depois de sua avó falecer, em 1855.

Com 16 anos, em 1861, matricula-se na Faculdade de Jurídica de Coimbra. Conhece Antero de Quental, Teófilo Braga e outros como Carlos Mayer, que será um dos seus companheiros de boémia. É nas noites de Coimbra que passa toda a Faculdade. Chegado ao último ano, tendo sido um estudante sem grandes rasgos, vê passar ao lado toda a polémica literária que estalara entre Antero e Castilho. Apesar de ter sido apenas espectador da chamada Questão Coimbrã, não deixa mais tarde de participar nas conferências Democráticas do Casino de Lisboa para manifestar o seu posicionamento literário a favor do realismo.

Findos os estudos, exerceu advocacia em Lisboa, praticando no escritório de um amigo do pai. Escrevia, nessa altura, uma vez por semana, um folheto para a *Gazeta de Portugal*. Dirigiu, durante alguns meses, o jornal político *Distrito de Évora*, cidade onde permaneceu até regressar de novo a Lisboa.

Em 1869 assistiu à inauguração do canal de Suez e Viajou pelo Oriente. Esta viagem vem marcar a evolução literária do escrito, facto que se pode comprovar em algumas das suas obras mais conhecidas. No regresso, entra no funcionalismo, tendo passado seis meses em Leiria a exercer as funções de administrador do concelho. Presta provas no corpo Diplomático do Ministério dos Negócios Estrangeiros e é classificado em primeiro em lugar, o que lhe abrirá portas para o desempenho de funções honrosas, embora de imediato, e por razões políticas, o Governo tenha nomeado para vaga da Baía o segundo classificado Saldanha da Gama. Mais tarde, quando foi propício, denunciou a injustiça de que fora vítima numa carta onde mostra já o humor de que tantas vezes se serve na sua ficção literária. Quatro meses mais tarde depois da publicação desta carta nas *Farpas*, a 16 de Março de 1872, o ministro dos Negócios Estrangeiros da época, João de Andrade Corvo, nomeou-o cônsul de primeira classe nas Antilhas espanholas.

A 29 de Novembro de 1874, um decreto do Ministério dos Negócios Estrangeiros transfere-o para Newcastle-on-Tyne. É entre estas mudanças que recomeça a escrever, concluído e refundindo *O Crime do Padre Amaro* e publicando alguns contos como, por exemplo, *Singularidades de Uma Rapariga Loura*. O escritor bastante influenciado pela literatura francesa e sobretudo pela leitura dos realistas franceses Flaubert e Zola, vai, em Inglaterra, deixar-se contaminar pela literatura inglesa. Aí permanece quatro anos. Em 1876 surgiu, em volume, a versão definitiva de *O Crime do Padre Amaro* e no ano seguinte concluiu o seu primeiro romance verdadeiramente naturalista – *O Primo Basílio*.

É transferido para Bristol em Junho de 1878, mas, afogado em dívidas, não consegue deslocar-se de imediato. Ocupa este consulado durante dez anos e nesse tempo evolui quer pessoal quer literariamente. A influência da literatura inglesa não deixa mais de se fazer notar e *Os Maias*, aquele que é considerado o seu melhor romance. Antes da publicação de *Os Maias*, surgem ainda *O Mandarim* e *a Relíquia*. Para intervalar as longas ausências do país, Eça vem passar as férias a Portugal. A doença que o viria a vitimar mais tarde apoquento-o, assim como a solidão, o tédio, o clima inglês, os apertos financeiros. É numa dessas estadas que convive com Emília de Resende, que virá a ser sua mulher.

Finalmente, Eça vai viver uma das suas maiores alegrias profissionais: ser transferido de Bristol para Paris, o que, no entanto, do ponto de vista pessoal, o vai deixar, de novo, com as finanças arrasadas. Paris, contudo, não o anima sobremaneira visto as condições da sua vida serem agora diferentes: mais velho, casado, com filhos, cheio de preocupações.

Escreve, em 1894, uma carta a Oliveira Martins, onde faz uma retrospectiva da sua vida: “... Faço também literatura, uma literatura complicada, porque, com o vício de misturar trabalho, acho-me envolvido na composição, revisão e acepilhação geral de cinco livros.” Esta literatura que diz escrever faz aparecer: a *Correspondência de Fradique Mendes*, *Uma Campanha Alegre*, o conto “*José Matias*”, publicado na *Revista Moderna* e *A Civilização*, cujo título será transformado em *A Cidade e as Serras*.

Morre com 55 anos consumido pela doença irreversível que lhe levará já os três irmãos. É transportado de barco para Portugal e sepultado no cemitério do Alto de S. João.

António Aurélio Gonçalves – A vida e obra (síntese)

José Aurélio da Silva Gonçalves nasceu na cidade do Mindelo, ilha de S. Vicente, a 25 de Setembro de 1901, filho de Roque da Silva Gonçalves, funcionário da Fazenda, e de D. Júlia da Conceição Gonçalves que virá a falecer ainda o filho criança. Os primeiros anos passou-os o escritor em S. Vicente e Santo Antão – Ponta do Sol -, vindo depois, aos sete anos, a fixar-se em S. Nicolau para onde o pai, que se casaria em segundas núpcias com uma irmã da primeira mulher, foi transferido. Nesta ilha frequentou o Seminário-Liceu, completando o curso de preparatórios. O plano de estudos, comportava a instrução primária elementar e os estudos preparatórios, com um curriculum de seis anos, em que se leccionavam as disciplinas de línguas latinas, portuguesa, francesa e inglesa, e também desenho, matemática, geografia, história, introdução, literatura, filosofia e legislação. Para os alunos destinados á vida eclesiástica funcionava o curso teológico de três anos.

Durante os estudos, António Gonçalves gozava as férias grandes em S. Vicente onde, após a conclusão dos preparatórios, se demorou um ano, antes de partir para Lisboa, tendo o seu pai, por motivo de transferência, seguido para S. Tomé e Príncipe. A vivência com a sua ilha natal, pano de fundo exclusivo de toda a sua novelística, se excluirmos, em dois textos, breves referências memorialísticas ao meio rural santantonense, deve ter sido intensa como se depreende da sua contribuição informativa publicado Linhas Gerais da História do Desenvolvimento Urbano da Cidade do Mindelo, Edição do Fundo de Desenvolvimento Nacional – Ministério da Economia e das Finanças, Praia, República de Cabo Verde, 1984.

Em Lisboa, para onde seguiu, em 1917, em continuação dos estudos, viria a demorar-se longos vinte e dois anos, dispersando-se por diversas faculdades – Medicina, Direito, Belas-Artes – e formando-se, finalmente, em Ciências Histórico-Filosóficas na Faculdade de Letras.

A capital portuguesa propiciou-lhe uma vida literária de certa intensidade, quer em ambientes acentuadamente lusitanos, como ressalta do pequeno caderno de notas e impressões – A Centelha - que publicou em 1938 e da convivência firmada com intelectuais de nomeada na época, entre outros Castelo Branco Chaves, Castro Soromenho e Álvaro Salema e contactos de tertúlia com elementos do Grupo da Seara Nova, quer no meio de africanos radicados em Lisboa, responsáveis pelos periódicos A Mocidade Africana e Humanidade. A actividade criativa de Aurélio Gonçalves terá sido pequena, ainda que a só possamos assegurar pela colaboração autenticada com o seu nome.

Foi durante este período que publicou o seu citado ensaio Aspectos da Ironia de Eça de Queiroz, a que acrescentou, anos depois, algumas breves páginas.

O regresso definitivo a Cabo Verde viria a verificar-se no início de 1939, após tão longa ausência, trazendo-nos á memória o tom confessional do narrador de O Enterro de Nhâ Candinha Sena: “ *Estás longe da tua terra há muitos anos.*”... “*Vai lá ver se a tua ilha está no lugar em que a deixaste.*”

No Liceu de S. Vicente passou a exercer o professorado até ser jubilado em 1966. Tal facto não impediu em que continuasse a leccionar, em regime eventual, quer no Liceu quer na Escola Técnica. Nos últimos anos, deu preciosa colaboração á cadeira de Português do nascente Curso de Formação de Professores.

Nos anos iniciais do seu regresso, tentou o escritor esparsas iniciativas culturais, como as conferências realizadas no salão da Biblioteca Municipal e no Liceu e intermitente colaboração no Notícias de Cabo Verde, como mais tarde viria a utilizar a rádio local com o programa Miradouro. Da colaboração inserta no Notícias, de carácter impressionista, poder-se-á destacar um capítulo de romance, a crítica ao Ambiente, de Jorge Barbosa, e uma notável peça literária evocativa de monsenhor António José de Oliveira Bouças, seu professor no Seminário-Liceu.

O nome de António Aurélio Gonçalves aparece sempre ligado ao grupo da Claridade, ligação que não aparece de todo correcta se tivermos em conta que as características específicas do movimento foram as que se definiram nos três primeiros números da revista, publicados entre Março de 1936 e Março de 1937. O reaparecimento da publicação, dez anos depois, acolhe escritores de diversa proveniência, conferindo á revista um certo ecletismo em grande parte resultado da sua qualidade de pólo aglutinador da criação literária cabo-verdiana. Dois dos estudiosos que melhor compreenderam a novelística de António Aurélio Gonçalves, o norte-americano Russel G. Hamilton e o português Alfredo Margarido, realçam a originalidade de Gonçalves em razões que parecem coincidentes: o primeiro (Literatura Africana, Literatura Necessária, II, Edições 70, Lisboa, 1984) apontando à sua arte narrativa “*uma perspectiva algo distinta de acordo com as condições da sua formação intelectual e literária durante os seus longos anos em Lisboa*”, reconhece que “*a obra de Gonçalves exhibe traços deterministas á maneira do realismo-naturalismo novecentista*” e que “*uma qualidade especial discernível nas noveletas é que a marca de regionalismo surge mais de configurações psicológicas do que de relações costumbristas*”. É na Claridade, que reaparece em 1947, que António Gonçalves se revela como ficcionista e publica um ensaio interpretativo da ficção do brasileiro Erico Veríssimo. A publicação de Cabo Verde – Boletim de Propaganda e Informação, com capacidade editorial vem possibilitar uma alargada colaboração do escritor, como ensaísta e ficcionista e a publicação, em livro, das suas noveletas.

Com escassa incursão no semanário O Arquipélago, assinando uma secção intitulada Apontamento, seria em Raízes, já depois da independência nacional, que o escritor viria a publicar três dos textos insertos neste volume.

António Aurélio Gonçalves morreu na sua cidade natal, vítima de atropelamento, a 30 de Setembro de 1984.

Fonte: **FRANÇA, Arnaldo “ Prefácio” In GONÇALVES, António Aurélio, Noite de Vento,** Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco, Praia, 1989

Publicou os seguintes textos:

Noveletas:

- *Pródiga* – 1956
- *O Enterro de Nhâ Candinha Sena* - 1957
- *Noite de Vento* - 1970
- *Virgens Loucas* - 1971
- *História do Tempo antigo*, in *Claridade*, nº 9, S. Vicente, Cabo Verde, Dezembro 1960
- *A Consulta*, in Cabo Verde, ano III, nº 32, Cabo Verde, Maio de 1952.

Contos:

- *Biluca*, in *Raízes*, Nº 1, Praia, Janeiro de 1977
- *Burguesinha*, idem, nº 3, Julho/Setembro de 1977